

# بين المقامات وقصص القطر الأسبانية

د. عصام بهي \*

انتهى، ومنذ وقت طويل، زمان السؤال عما إذا كانت الثقافة العربية الإسلامية قد أثرت في الثقافة الغربية لتنتقلها من عصور التأخر والانحطاط إلى عصر النهضة الحديث، أم لا. فالتأثير مؤكد، ومُعترف به تماماً، من الغربيين أنفسهم، قبل العرب والمسلمين. والكل يعترف بامتداد تأثير هذه الثقافة العربية - الإسلامية من العلوم الطبيعية، البحتة والتجريبية (الرياضيات والفلك والطب والطبيعة والكيمياء .. إلخ)، إلى الإنسانيات (الفلسفة والمنطق والأدب). على مثيالاتها في الثقافة الغربية في عصر النهضة.

---

\* أستاذ النقد الأدبي بكلية البنات، جامعة عين شمس، والمعار حالياً إلى جامعة الإمارات العربية.

لم تَسِرْ، حين حدثت، فى طريق مستقيم واضح؛ فالغرب، حين استفاد من هذا العطاء الأدبى العربى، لم يقف به — للأمانة العلمية — عند حدوده التى كانت له، بل أخذه، فأضاف إليه، وطوره، ونقله من فن أدبى إلى فنّ أو فنون أدبية أخرى، ومن أسلوب إلى أسلوب أو أساليب أخرى. وهكذا لم يبق تراثنا الأدبى هو هو عند الغربيين، بل دخلت عليه تعديلات عدة أبعدته — فى كثير من الأحيان — عن الأصل العربى كثيرا.

وقد تضاف — فى هذا السياق — أسباب أخرى لا تقل أهمية؛ منها: فقداننا لكثير من وثائق هذه الفترة التى ستعرض لها، أو غيابها عنا حتى الآن، على الأقل، ومنها أن الاعتراف ببعض التأثيرات قد يطعن الكبرياء الوطنى لبعض اللغات الأوروبية، أو ينزل ببعض الأدباء عن المكانة السامية التى رُفِعوا إليها.

\* \* \*

ومن القضايا التى طرحتها الدراسة العربية المقارنة، منذ بدايات نضجها، قضية تأثير «المقامات» العربية — عند الهمدانيّ والحريرى، ثم عند مقلديهما من الأندلسيين العرب واليهود — على نشأة «قصص الشطار» — أو الصعاليك — الإسبانية *La novela*

غير أن السؤال فى مجال الأدب بخاصة ما يزال، ربّما، مجالا للأخذ والردّ بين الباحثين، لسببين على الأقل: أما أولهما: فهو أن طرق تسرب الأعمال الأدبية من لغة إلى لغة، أو لغات، أخرى ليست — ولا يمكن أن تكون، إلا فى حالات نادرة — بهذا الوضوح وهذه الصراحة التى يمكن ضبطها فى العلوم الطبيعية. فقد يأتى التأثير الأدبى من معرفة مباشرة باللغة المؤثرة، أو من ترجمات عنها إلى لغة المتأثر، أو إلى لغة ثالثة بينهما. وهذه، جميعاً، طرق واضحة إلى حد كبير. لكن التأثير قد يأتى — كذلك — من طرق أخرى غير مباشرة، وغير واضحة؛ كالسَّماع أثناء الاحتكاك بالناس العاديين، أو الاطلاع على أعمال نقدية، أو ملخصات، أو عروض كتب... إلخ. وفى الأحوال كلها، فمن النادر أن يعترف الأدباء بالتأثير المباشر لأعمال أو كتاب آخرين عليهم. ومن ثم يصبح على الدراسات الأدبية أن تتعامل بمتهى الدقة والحساسية — بعد بذل كل الجهود الممكنة، وبمتهى الدقة والإخلاص كذلك — فى تعاملها مع مثل هذه القضايا، التى أصبحت الدراسات المقاربة تضع عليها الكثير من المحاذير وعلامات الاستفهام.

أما السبب الثانى: فهو أن هذه التأثيرات

بعض ما كان للعرب على إسبانيا وأوروبا من فضل». ومنثذِر والدراسات تتوالى، كاشفة عن الآثار العربية الإسلامية فيما حققته أوروبا الحديثة من إنجازات، فى مجالات الأدب من الشعر الغنائى إلى القصة بألوانها المختلفة، والمسرح، والطب، والفلسفة.. إلخ.

ويرجع الفضل فى الكشف عن هذا كله - فى رأى المؤلف - إلى دراسات المستشرقين الجادة؛ أما على الجانب الآخر - العربى - فلانجند «سوى ترديد لبعض ما توصل إليه المستشرقون دون وعى أحياناً كثيرة؛ لأن المدلى بدلوه، إما دخيل على هذا النوع من الدراسات، أو - على الأقل - عالة عليه...» (ص ١٠).

ويدرس الفصل الأول من الكتاب «فن المقامة فى الأدب العربى». وتشير الدراسة إلى تميز «المقامة» بوصفها شكلاً أدبياً جديداً فى الأدب العربى، وإلى أن الاهتمام بها - حتى وقت قصير - ظل قائماً على «شرح متونها وبيان ما بها من قيم نحوية وبلاغية وأسلوبية»؛ أما النظر إليها بوصفها عملاً فنياً يحتوى على بذور درامية، أو يعمد إلى خلق

Picaresca». ويشكل كتاب د. على عبد الرؤوف البمبى «المقامات وبأكورة قصص الشطار الإسبانية» (\*) طرحاً جديداً - أو مجدداً - لهذه القضية.

ويتكون الكتاب من ثلاثة فصول، مع «توطئة» و«تمة»، أو مقدّمة وخاتمة، إذا شئنا التعبير!

أما «التوطئة» فتصور مكانة الأندلس طوال تاريخها الإسلامى (٧١١ - ١٤٩٢م / ٩٣ - ٨٩٧هـ)، ودورها الحضارى بوصفها معبراً للعلم والمعرفة من العالم العربى الإسلامى المزدهر إلى أوروبا المتخبطة فى دياجير القرون الوسطى؛ فكانت - كما عبر المستشرق الإسبانى خوليان ريبيرا - «ودون منازع.. أكثر بلاد أوروبا تقدماً وحضارة، وكان لها نفوذ هائل وتأثير لا يمكن إنكارهما على القارة العتيقة فى شتى الميادين». وقد حاول الحكام الجدد لإسبانيا طمس هذا الوجه العربى الإسلامى فيها حتى أواخر القرن التاسع عشر الميلادى، حين «تمرد أحد رجال الكنيسة الإسبانية على هذا الصمت المتواطئ، والآثم، ورفع صوته - بالرغم من ندرة، أو انعدام - المصادر العلمية وقتها - مشيداً

(\*) صدر الكتاب فى سلسلة : كتاب الرياض، الصادر عن مؤسسة اليمامة الصحفية؛ الرياض المملكة العربية السعودية؛ رقم ٤٨.

نماذج إنسانية فنية، فلم يكن إلا في ضوء «التقدم الباهر والتطور المثمر للفن الراوئي الغربى الذى غزا عالمنا العربى خلال القرن العشرين». وعلى إثر موجة الدراسات التى أماطت اللثام عن فضل العرب على أوروبا فى كثير من ميادين العلم والفن والأدب، انبرى نقاد عدة للدفاع عن أسبقية القصة الواقعية فى الأدب العربى - ممثلة فى «المقامات» - وإمكان تأثيرها فى قصص الشطار الإسبانية، التى تعدّ البداية الحقيقية للفن الراوئى الواقعى.

ويعرض الفصل لمقامات بديع الزمان الهمذانى (٣٥٨ - ٣٨٩هـ)، الذى عاش فى عصر تفتت الدولة العباسية إلى دويلات، وشيوع الصراع الشعبوى، والمناظرات الفكرية. وفى ذلك العصر ساد واقع اجتماعى شديد التفاوت طبقياً؛ حيث طبقة الأثرياء (من الحكام والأمراء والوزراء والحجاب، ثم من يلوذ بهم من الكتاب والشعراء)، ثم الطبقة الفقيرة التى تضم السواد الأعظم من الناس، وفيهم العلماء والأدباء الذين أعتيهم الحيلة فى التقرب إلى ولاية الأمر، أو أبى عليهم كبرياؤهم أن يمتنعوا علمهم وكرامتهم. وعلى المستوى الثقافى كان العصر عصر انفتاح وتلاقح بين

الثقافات المختلفة (العربية والفارسية والهندية واليونانية)، كما كان كل بلاط يحاول أن يجذب العلماء والأدباء إليه. غير أن هذا الزواج كان محكوماً بظاهرتين: مصادرة الحرية الفكرية والعلمية إذا تعرضت لما يمس نظام الحكم، أو سياسة الدولة، ثم إشاعة التكسب بالعلم والأدب وإراقة ماء الوجه على أعتاب الحكام لنيل الخطوة والشهرة والثراء.

وكان بديع الزمان، على نبوغه وتفوقه، ممن عاشوا فقراء معدمين؛ لقلة حيلته وعزة نفسه وأصوله العربية. وقد ألف مقاماته - التى انتزع مضمون معظمها من الواقع الذى عاش فيه - مستمداً من واقعة الشخصى، ومن معاشته لعدد من «شعراء الكدية» فى بلاط الصاحب بن عباد، من أمثال ابن الحجاج، وأبى دلف، وابن سكرة، فكان بديع الزمان لم يكن أول من عالج موضوع الكدية، بل سبقه إليه شعراء - كما رأينا - ثم ابن دريد، والجاحظ، الذى ضم «بخلاؤه» عدداً من المكدين.

والشخصيتان الرئيسيتان فى مقامات الهمذانى هما: الراوية: عيسى بن هشام، والبطل: أبو الفتح الإسكندرى. وقد يكون الراوية هو البطل فى بعض المقامات. أما أبو الفتح فهو نموذج للمكدى الواسع الحيلة،

كما أن المقامات تميزت بالإغراق فى الصنعة اللغوية (والبلاغية).

ومع ذلك، نجد من يتحدث عن المقامات بوصفها صورة كاملة لواقع المجتمع العباسى فى ذلك الوقت، وأن مؤلفها عرّى أساليب الخور والضعف، والزيف والنفاق، فى المجتمع وتجلت ثورته فى تصويره الدقيق للظواهر المكونة لهذا المجتمع، بحيث تجلت مأساته واضحة، أملاً فى الإصلاح.

وفى هذا الكلام - فى رأى الكاتب - قدر غير قليل من المبالغة؛ فالغاية الأساسية للمقامات - عنده - تكمن فى إظهار البراعة الأسلوبية لكاتبها، وفصاحته، ومقدرته اللغوية، وأقصى ما تطمح المقامات إليه أن تكون أثراً لغوياً تعليمياً. ومعظم النقاد يميل إلى إفراغها من محتواها القصصى، ويجعلها أشبه بتمارين نحوية و«بهلوانيات» لغوية تجرى على لسان أديب شحاذ!

كانت مقامات الهمذانى نقطة الانطلاق لهذا اللون من الأدب فى العالم الإسلامى منذ نهاية القرن الرابع الهجرى. وقد تلتها مقامات الحريرى (٤٤٦ - ٥١٦هـ)، التى كانت - فى شكلها ومضمونها - صورة طبق الأصل تقريباً لمقامات الهمذانى. فالحريرى وجه جل اهتمامه لإحكام الصياغة اللفظية،

المثقف الواسع الإطلاع. وهو قادر على تقمص شخصيات عدة: شاب فى عنفوان قوته، أو شيخ هرم، أو أعمى، أو قرأ... إلخ. مرتدياً لكل شخصية زيهما المناسب. ويجد الكاتب أن هذا «التناقض الظاهر فى شخصية البطل وخروجها عن إطار التطور الطبيعى المناسب لتقدم الزمن، قد أبعداها كثيراً عن مفهوم البطولة القصصية بالمفهوم الحديث» (ص ١٨). وأما عيسى بن هشام فيظهر أحياناً عالماً وأديباً وشاعراً واسع الاطلاع والثقافة، وأحياناً أخرى محتالاً، مكاراً مستهتراً.

وموضوعات المقامات أمْلُوحة أو حدث فكاهى، ويدور معظمها حول أساليب الكدية، وتختلف من مقامة إلى أخرى، ولا يربط بينها إلا شخصيتا البطل والراوى. والحدث فى المقامات غير متنام، أو متطور؛ لأنه ينتهى فجأة بمجرد اكتشاف الراوى لشخصية البطل، على الرغم من المحاولات الدائبة من أبى الفتح للتخفى، ومن ثم لتغيير الحيلة، أو الأسلوب الذى يلجأ إليه للظفر بغايته، والبديع لا يسير أغوار شخصياته، ولا يغوص فيها، ولا يحدد ملامحها النفسية والاجتماعية، بل يستعير شكلها الخارجى فقط للوصول إلى هدف البطل (الصدقة).

من سلوكيات بعض رجال الدين الذين يتخذون من الدين وسيلة من وسائل التلميع والاستغلال لبلوغ غايات غير شريفة.

(ومع هذا كله)، فالحريرى لم يقدم إلا صوراً تغطى بها المجتمعات فى كل زمان ومكان، كما أنه لم يقدم إلا النزر اليسير مما كان فى مجتمعه من المفساد والشرور، وقدمها فى إطار يُضعف نواياه النقدية؛ لأن ما يقدمه، فضلاً عن عرضه فى شكل فكاهة، أو نكتة أدبية بليغة، لا يمثل إلا الحيل المتنوعة التى يلجأ إليها المكدي المحترف لبلوغ غايته. ثم إنه لا يحلل هذه النقائص ولا يتعمق فيها، بل يعرضها عرضاً سطحياً مباشراً. وأخيراً، فإن حمل المقامات لمضامين واقعية نقدية لا يكفى وحده لنسبتها إلى القصص الواقعية ذات المضمون الاجتماعى فى مفهومها الحديث؛ لأن المقامة - بتعبير د. شوقي ضيف - «ليست قصة، وإنما هى حديث أدبى بليغ... فليس فيها من القصة إلا ظاهر فقط». وعلى الرغم من وجود نقاد يدافعون عن كون المقامات «بناءً معمارياً فنياً ذا عناصر درامية قوامها: الحدث والشخصيات والمضمون الاجتماعى، بالإضافة إلى الأسلوب»، فالغالب يميل إلى الرأى الأول، ويدافع عنه بكل سبيل. ومن ثم، لا يكون

والإغراق فى استخدام البديع، والميل إلى التكلف والبهرجة اللغوية - كما أن موضوعاتها تدور، فى معظمها، حول الكدية، بالإضافة إلى الالغاز والأحاجى، وتعليم بعض المسائل اللغوية أو الفقهية.

وقد برع الحريرى فى إتقان صنعة مقاماته، وبزَّ الهمدانيَّ فى الأسلوب والصنعة اللفظية. فأحداث مقاماته أكثر تطوراً ونضجاً، وأقرب إلى القصة القصيرة من مقامات الهمداني؛ الأمر الذى جعله يسمح - أحياناً - بمشاركة شخصيات أخرى، إلى جانب البطل والراوي، كما سمح - كذلك - بإبراز بعض الصور الاجتماعية التى تميز بها عصره. فسيطرة موضوع الكدية على مقامات الحريرى - (وحدها؟!)- يلقي الضوء على البؤس والشقاء اللذين ألهاها ظهور الناس، وإلى تأزم الأوضاع الاقتصادية، سواء بسبب سوء توزيع الثروة والظلم الاجتماعى، أو بسبب النزاعات والحروب والقتل، مع ضعف الحكام وانصرافهم عن أحوال الناس، وانشغالهم بالتلف والممتع والملذات؛ حتى لقد استشرى الفساد، وانتشرت الرذائل، وتراجعت القيم والفضائل، مع اختلاق الأعذار لفعل هذا كله، وطمس الإحساس الداخلى بالذنب. وفى مقامات الحريرى صور

مقبولاً عنده أن يوصف بطلا مقامات الحريري والهمذاني بأنهما «نموذجان أديان». وليس ذلك لأسباب فنية فحسب - كونهما غير مقنعين، ويخلوان من عناصر الصراع، وبطل الحريري متناقض مع نفسه، والتطور الطبيعي له غير معقول - بل لأسباب تاريخية، كذلك، هي أن المقامات لم تؤثر في نشأة القصص الواقعية الأوروبي - وقصص الشطار طليعته - وأن كل ما قيل في هذا السياق هو تعسف وافتعال في الأحكام، وافتقار إلى الموضوعية.

لقد شاعت المقامات في الأندلس - المعبر الطبيعي المفترض لها إلى أوروبا - وقلدها كتاب كثيرون من مسلمى الأندلس ويهودها، لكن لم يثبت أنها تُرجمت لا إلى العبرية ولا إلى اللاتينية، أو ربما ترجمت وضاعت من تراث كثير. أما إمكان معرفتها شفاهة فهو صعب؛ لأن انتقال الصنعة اللغوية - وهي لبّ المقامات - ومعرفتها شفاهة، أمر يصعب تصوره مع كتاب مسيحين إسبان لا يجيدون العربية.

بناء على هذا، ففي رأى د. البمبي أن آراء آنجل جونثال بالثيا وغنيمي هلال ولطفى عبد البديع ومحمود على مكى ومن نقل كلامهم من الدارسين والنقاد، لم تكن

نتيجة بحث علمى دقيق، بل نتيجة تناقل عبارة طيارة أوردتها المشرق الإسباني قال فيها: «وإنه لما يستلفت الذهن ويدعو إلى الدهشة، ذلك الشبه العظيم بين هذا الأثر الأدبى (يعنى مقامات الحريري) وذللك الطراز المعروف فى أدبنا الإسباني باسم قصص الصعاليك Lanovela Picaresce ، وهو موضوع جدير بالدراسة».

يتناول الفصل الثانى العمل الذى يعد باكورة قصص الشطار أو الصعاليك الإسبانية وهى قصة «حياة لاثاريو دي تورمس، وحظوظه، ومحنة -Lavida de Laza- rillo adversidades de Tormes y de sus fortunas»، التى نشرت ثلاث مرات سنة ١٥٥٤م، لمؤلف إسباني مجهول.

والفصل يبدأ بـ «الإطار التاريخي - الاجتماعي - الثقافي للقصة»؛ حيث نرى إسبانيا - بالرغم من الانتعاش التجارى والثروات الهائلة التى جلبها الإسبان من العالم الجديد - أشد فقراً مما كانت عليه، بسبب التكاليف الباهظة للحرب المقدسة - فى الداخل؛ بين البروتستانتية الطارئة والكاثوليكية العريقة، وفى الخارج؛ مع الدولة العثمانية - وبسبب هجر الإسبان

للزراعة والحرف والصناعة، لهاثا وراء حلم الثراء فى العالم الجديد.

ومع بزوغ فجر القرن السادس عشر كانت المقومات الثقافية لعصر النهضة قد استوت؛ إذ تراجع الحماس الدينى، وتقدمت الكشف العلمية والجغرافية، واكتشف التراث اليونانى والرومانى. من ثم، فقد غمت الطبقة الوسطى (البرجوازية) على حساب طبقة النبلاء والفرسان ورجال الدين، وحظى العقل الإنسانى بشرعية مطلقة، وتراجع الإرث الأخلاقى. وإن كانت النهضة فى إسبانيا قد تميزت باستمرار النزعة الدينية التقليدية، وامتزاج ما هو شعبى - محلى بذوق الطبقة المستنيرة المثقفة. وهذا ما يفسر ظهور اتجاهين متلازمين، بل متممازيين، فى الأدب الإسبانى: أحدهما واقعى، يناسب ذوق الطبقات الشعبية، والآخر مثالى للطبقة المثقفة النبيلة.

وتدور «حياة لاثاريو دى تورس...» حول طحان سجن لاختلاسه من دقيق عملاته ثم أخرج من السجن ليتحق بالجيوش الإسبانى الخارج لقتال مسلمى شمال إفريقيا، لكنه لا يعود، وتضطر زوجته للانتقال بابنها إلى مدينة سلامنكا، حيث تتعرف إلى سائس مورسيكى (إسبانى مسلم) اسمه زيد،

وتنجب منه طفلاً غير شرعى، ويتهمه سيده بالسرقة؛ فيجلد ويعذب. ولا تجد الام إلا أن تدفع ابنها الأكبر - لاثاريو - إلى العمل؛ فتلقه بصحبة شحاذ أعمى، شديد الدهاء فى استدرار عطف الناس، شديد البخل مع لاثاريو، الذى ينتقم منه ويتركه، ليتحق بخدمة قسيس فى قرية، ولم يكن هذا القسيس أقل بخلا ومكرًا؛ فكان لاثاريو مضطراً إلى سرقة حتى لا يموت جوعان؛ ولما اكتشف القسيس السرقة شج رأسه بعصاه، وألقى به إلى الشارع. وفى مدينة طليطلة عاش لاثاريو لبعض الوقت على الصدقات، حتى وجد فى طريقه من يبدو محترماً؛ فصحبه؛ فإذا هو تابع لفارس أضى الدهر عليه وعلى وظيفته؛ فيضطر لاثاريو إلى أن يسأل الناس ليعوله، بل يهرب السيد من طوفان دانيه. ليواجههم لاثاريو وحده! وكان سيده الرابع راهباً يسلك كل سبل النصب والدجل لبيع ثائمه «المقدسة» لبسطاء الناس؛ ولهذا، «ولأسباب أخرى»، تركه لاثاريو بعد ثمانية أيام لا غير، ليعمل فى خدمة رجل دين آخر يبيع - بدوره - الثمائم المقدسة، ويستخدم - كذلك - أخط الوسائل فى ترويجها. ويتركه لاثاريو بعد أربعة أشهر ليعمل سقاء لحساب أحد قساوسة الكنيسة



الكبرى فى طليطلة. وعلى مدى أربع سنوات استطاع لاثاريو أن يجمع قليلا من المال، اشترى به ملابس مستعملة وسيقا قديما ليعمل - أولا - مساعداً لشرطى، لكنه يهرب خوفاً من مخاطر الوظيفة. ثم عمل - أخيراً - دلالاً، واتصل برئيس كهنة سان سلفادور، الذى أسند إليه بيع نبيذه، وزوجه من خادمته، واستأجر له بيتاً إلى جوار بيته، وكان يستضيفه هو وزوجه فى أيام الآحاد والاعیاد؛ الأمر الذى فتح الباب لالسنة السوء لتلوك سيرة امرأته، حتى وصلت «أقاويلهم» إلى «صاحب الفخامة» (من الواضح أنه أحد كبراء الكنيسة) الذى أرسل إلى لاثاريو يستوضحه الأمر. وقد كتب لاثاريو هذه الرسالة/ القصة يدافع فيها عن شرف زوجته، ويبين مدى حرصه على المحافظة على الاستقرار الذى حققه بعد طول معاناة وصبر على المكاره.

العمل - إذن - يقدم «بطلاً» وضع الأصل، لا تحركه دوافع مثالية، بل يحركه الدفاع اليومى المستमित عن لقمة العيش، فى مجتمع جامد، بلا قلب. فهو عمل يناسب الطبقة الوسطى الجديدة، التى تسخر من المثاليات، ومن القيم الدينية المتوارثة، ولا تهتم إلا بما يحقق مصالحها الخاصة.

ويفرد العمل بأنه يقوم على سرد أحداثه فى إطار سيرة ذاتية، مروية بضمير المتكلم؛ حيث تبرز شخصية الراوى بشخصية البطل. وهو لا يكتفى بالتركيز على الدفاع عن نفسه وزوجه أمام «صاحب الفخامة»، بل يقدم إليه قصة حياته كاملة، لكى يدرك البواعث التى جعلته يتقبل هذا الوضع المهين الذى وجد نفسه - أو وضعها! - فيه. فهى سيرة واقعية، ومقتعة، وصادقة لأن ملامح مجتمع ذلك العصر والتكوين النفسى للبطل، بارزة فيها، بل جاءت كل عناصر الحدث فيها شديدة الواقعية، من الزمان والمكان، إلى العملات والعادات، إلى الشخصيات التى يمكن التعرف عليها فى مجتمع ذلك العصر.

لهذا كله، كان طبعياً أن يعنى المؤلف على شخصيته؛ ليحمى نفسه من العدوانية والخطورة التى يحملها العمل، وليترك الدارسين فى عمية يصعب فيها - بل يستحيل - التكهّن بشخصيته. وحتى الإشارتان التاريخيتان اللتان حملهما العمل، جاءتا غامضتين لانهديان إلى شىء.

فهل فى هذه القصة شىء من «المقامات»؟ يخصص المؤلف الفصل الثالث لأوجه التباين الرئيسية بين هذه القصة وفن المقامات، مؤكداً، منذ البداية، على أن

حين ظل الهدف فى المقامات هدفاً تعليمياً أخلاقياً محدوداً.

ومن جهة ثالثة، فإن البيئة المكانية فى قصة لاثاريو محدّدة جغرافياً، مع إبراز التفاصيل الخاصة بها؛ أما المكان فى المقامة فهو عام، لا يؤثر فى الأحداث ولا يؤثر فيه.

أما النقد الاجتماعى فهو - فى قصة لاثاريو - واع، وهادف، ومقصود، بل تفرضه التغيرات الشقافية والاجتماعية والاقتصادية، وتعمل القصة على إبرازها وتعميقه. أما فى المقامات، فالتقد الاجتماعى لا يأتى عادة من داخلها، كما أن المقامات تقتصر على حدث واحد مكرر، هو التسوّل والكديّة، بل وتجرده من الدلالات المادية والإطار المكانى والزمانى لمجتمعها.

ومن المنظور القصصى نجد أن أحداث «لاثاريو» مستمدة من الحياة، ومعرضة بمى صور الغاية المحددة منها، وتسلسلها جذاب ومشوق، والأسلوب مناسب، والشخصيات مقنعة، ومتفاعلة مع الأحداث، وفى صراع دائم مع مَنْ حولها، كما أنها محدودة الأبعاد الاجتماعية والنفسية. والبيئة الزمانية والمكانية التى تدور فيها الأحداث مرسومة بدقة. وبناء القصة فى خط أفقى؛ يبدأ بمقدمة، ثم تتطور الأحداث وتتنامى حتى

المقامات لم تترجم إلى العربية، أو اللاتينية، أو الإسبانية؛ لأن جهود مدرستى الترجمة اللتين قامتا فى إسبانيا (مدرسة طليطلة، ومدرسة ألفونسو العاشر، المعروف بالعالم)، كانت موجّهة أساساً إلى المؤلفات العلمية والمنطق والفلسفة وعلم النفس (كذا!). كما أن المقامات كانت مجرد تدريبات لغوية معقدة، وعسرة الفهم على المترجمين وقتها، ثم إن اللغة الإسبانية نفسها لم تكن تتسع آنذاك لنقل هذا الفن إليها.

ويجمع الكاتب - بعد هذا - أوجه التباين بين العمليتين على النحو التالى:

**الأسلوب:** حيث كُتبت قصة لاثاريو فى أسلوب نثرى بسيط، خال من الصنعة اللفظية والبلاغية، عار من الإسهاب والإطناب. فالأسلوب فيها لم يكن هدفاً فى ذاته، عكس المقامات التى كان الأسلوب فيها هدفاً لذاته.

ثم إن الهدف فى كل منهما مختلف كذلك؛ فمؤلف لاثاريو يقول: إنه كتب هذه الأحداث حتى لا تضيع، وحتى يستفيد منها الناس. وهو يكتبها - كذلك - ليتقد طبقة النبلاء، وليدركوا عظمة ما فعله غيرهم «فمن استطاعوا بالجهد والتدبر - رغم معاكسة الظروف - السباحة إلى بر الأمان». هذا فى

تصل إلى ذروتها مع نهاية القصة .

ومنطور السرد فى «قصة لاثاريو» قائم على السيرة الذاتية (ولها سوابق كثيرة فى الأدبين الإسبانى والأوروبى)؛ فالراوى هو نفسه البطل، والمقدمة جزء أساسى من القصة، لا ينفصلان. أما المقامة فتباعد بين الراوى والبطل، كما أن شخصية البطل فيها جامدة، متناقضة، غارية عما يميزها من ملامح جسدية ونفسية، وهى لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث. وشخصية لاثارو كانت موجودة فى الواقع قبل انتقالها إلى الأدب؛ أما الشروجى فقد أنشأها الأدب لتومئ إلى مثيلاتها فى الواقع (!؟).

وأخيراً، ففى قصة لاثاريو حوار ذاتى monoloug؛ أى مناجاة، قصد بها سبر أغوار البطل النفسية، والتعرف على تأملاته وخوافه، وهو ما لا نجد له مثيلاً فى المقامات.

ويتهى الكاتب - فى «التتمة» - إلى خلاصة مفادها أن محاولات إيجاد صلة بين المقامة والقصة الحديثة فى أوروبا - عبر الأندلس - لم تكن إلا وهما من الأوهام، ومغالطات لا تستند إلى أساس موضوعى. والذين حاولوا هذا الربط لم يقرءوا قصص الشطار فى الإسبانية، وبعضهم لم يقرأها فى

أى لغة. كما أنهم لا يملكون العلم الكافى بالأدب الإسبانى أو بتاريخه، وبملاح الثقافة الإسبانية ومقوماتها. «فبأى منطق نسمح لأنفسنا بترديد أوهامهم أو التسليم بها دون تحقيق، أو تمحيص؟».

هذا هو الكتاب، أو - بالأحرى - خطوطه العريضة، حاولت أن أسوقها بأكبر قدر من الموضوعية والحياد. وهو جهد طيب، لا شك، ينبغى أن نحياه لسبب رئيسى هو التقاطه للقضية التى يعيد طرحها، وتوسيع مجال تقديمها، من جزء من فصل - كما فى بعض الكتب - أو حتى فى فصل بكامله - فى بعضها الآخر - إلى تكريس كتاب بكامله للقضية.

فالقضية، إذن وكما أشار الباحث نفسه، ليست جديدة. لكن الجديد فيها، والذى يستحق المناقشة، هو رأى الباحث فيها.

والباحث - فيما أتصور - دخل إلى الموضوع مسكوناً برأى مسبق (شكل إقناعاً أو عناداً، لا ندرى!)، وعالج من خلاله الموضوع. وخلاصة هذا الرأى المسبق: أن قصص الشطار أو الصعاليك الإسبانية قد نشأت نشأة ذاتية، نتيجة للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التى خلفتها مرحلة التحول - فى إسبانيا - من العصور الوسطى

الأندلس بين العرب واليهود فى حياة  
الحريرى نفسه (أى منذ القرن السادس  
الهجرى - الثانى عشر الميلادى)، وأن يهوذا  
بن سليمان الحزيرى - اليهودى الأندلسى -  
قد شرع فى ترجمة المقامات، لكنه لم يلبث  
أن اتجه إلى تقليدها؛ فثمة - فى عمله -  
«ترجمة» ثم «تقليد». وهو ليس الوحيد،  
بالمنااسبة.

إن هذا كله يعنى - فيما يعنى - أن  
المقامات كانت معروفة، بل شائعة، فى  
الأندلس حتى سقوطها - آخر القرن الخامس  
عشر الميلادى - وأن قصر المعرفة بها على  
المسلمين واليهود هو تضيق لا مسوغ له؛ لأن  
معرفة العربية وثقافتها كان جزءاً أساسياً من  
ثقافة حتى المسيحي الأندلسى المثقف. وحتى  
إذا ضيقنا الأمر على العبرية، فقد أشرنا حالاً  
إلى حدوث الترجمة - ولو كانت جزئية - ثم  
التقليد، الذى احتفظ - بالتأكيد - بالكثير من  
الأصل، شخصيات ومواقف.

من هنا، تسقط حجة انعدام الترجمة  
العبرية، ولا يبعد أن تسقط حجة انعدام  
الترجمة اللاتينية إذا وضعنا أيدينا على كل  
الوثائق المتصلة بهذا العصر، وإذا أحسنّا -  
على الأقل - دراسة الوثائق الموجودة فعلاً عن  
هذا العصر، ودراسة آفاق الثقافة التى كانت

إلى العصر الحديث، ونشأت فيه الطبقة  
الوسطى (البرجوازية)؛ فانقسم الذوق الأدبى  
إلى ذوقين؛ أحدهما مثالى، يناسب النبلاء -  
أو فلولهم! - وآخر واقعى يناسب الطبقات  
الشعبية ... إلخ.

وهذه الفكرة المسبقة هى التى حرمت من  
ولوج أى باب مفتوح - أو حتى نصف  
مفتوح! - «خشية» أن يجد وراء ما يمس  
فكرته، بل أن يهدمها، أو - على الأقل -  
يشكك فيها! فمن ذلك - مثلاً - أن  
صاحب «الجملة الشاردة» المسئولة - فى رأى  
المؤلف - عن كل «الأوهام» التى شاعت عن  
تأثير المقامات فى قصص الشطار، هو واحد  
من أكبر المستشرقين الإسبان - هو أنجل جو  
نشال بالثيا - الذى لا نظن أن الاتهام  
بجهل الأدب الإسبانى وتطوره ينسحب عليه!  
ولن نذكر غنىمى هلال ومحمود على مكى  
ولطفى عبد البديع - ممن استشهد بهم  
الباحث - لأنهم وإن عرفوا الأدب الإسبانى  
معرفة جيدة - لكنهم «مزاجهم» العربى قد  
أوقعهم - بالتأكيد - فى حبال هذه  
«الأوهام»!

ومن ذلك أن الباحث نفسه أشار إلى  
«بعض» ما هو ثابت تاريخياً من أن المقامات  
- قراءتها وتقليدها وشرحها - شاع فى

موغلاً في خصوصيته، كأسلوب المقامات. فلم يقل أحد - مثلاً - إن مسرحيات شكسبير، لكى تنتقل إلى العربية وتؤثر في كتابها، لابد أن تنقل شعراً، وفي عروض يشبه العروض الإنجليزية، وفي لغة جاهلية، أو عباسية - على الأقل - لتشكل إنجليزية شكسبير... إلخ. إن جوهر عمل شكسبير يكمن في أبنية مسرحياته، والأحداث التى تنطوى عليها، وبناء الشخصيات، وصراعها... إلى آخر ما هو من جوهر العمل المسرحى، وليس مجرد الأسلوب اللغوى؛ لأن القضية أبعد وأعمق من الأسلوب اللغوى وحده حين نقارن بين عمليين، أو جنسين أدبيين.

إذا سلّمنا بهذا، وطبقناه على انتقال المقامات من العربية إلى غيرها، ترجمة، أو حتى شفاهة، فقد يحتل الأسلوب فى بعض هذه الأعمال مكاناً بارزاً، لكنه - بالتأكيد - لن يحتل هذا المكان نفسه فى حالات أخرى، بل يفسح مكانه لمواقف وشخصيات - بل نماذج إنسانية! - يمكن انتزاعها من قيود الأسلوب اللغوى لتنتقل فى سياقات مواقف أخرى، وأساليب أخرى، تناسب قدرة اللغة الآخذة، من جهة، وتناسب ذائقة العصر والبيئة والفنون الأدبية المتاحة... إلخ، من

متاحة للمسيحي الأندلسي آنذ، واللغة - أو اللغات - التى كان يتلقى ثقافته عن طريقها. ولنلاحظ أن هذا الحجاج كله قائم على أن المصدر الوحيد للثقافة والمعرفة هو القراءة (أيًا كانت اللغة - أو اللغات - التى يقرأها المثقف بها). ولم يقل أحد بهذا؛ فمصادر الثقافة والمعرفة أوسع من هذا بكثير، ومن أهمها - فى تلك العصور - السماع والملاحظة... وغيرها. وقد أشار المؤلف نفسه إلى إمكان انتقال المقامات «شفاهة» إلى مثقفى إسبانيا المسيحيين، لكنه لم يلبث أن نفى هذا الاحتمال لعدم وجود الشواهد التاريخية! وكأنه ينتظر من يعترف له - صراحة - بسماعه لهذه «الحكايات» المختلفة عن المقامات. كما أنه ينسى أن الثقافة العربية - الإسلامية كانت هى الثقافة الشائعة وصاحبة اليد الطولى فى الأندلس طوال ثمانية قرون طوال (عُرفت المقامات فى أربعة منها!). ثم إن الشواهد «النصية» كثيرة.

وقبل أن ندخل إلى هذه «الشواهد النصية» لابد من الالتفات إلى أن انتقال الجنس الأدبى من أدب إلى أدب، أو من لغة إلى لغة لا يقتضى - ضرورة - انتقال الأسلوب، بخاصة حين يكون هذا الأسلوب

أن بعض مواقف الاحتيا، التي ينسبها الهمداني والحريري جميعاً إلى بطليهما، يوزعها مؤلف قصة لاثاريو على سادته، الواحد بعد الآخر.

فأول هؤلاء السادة: كما أشرنا كان «أعمى، لثيما، ماکرا، ويعرف الكثير من الخيل ووسائل النصب التي تعينه على استدرا عطف المحسنين والمتصدقين، أو خداع البسطاء الذين كانوا يتهافون عليه طلباً للرقي والتعاويد والصلوات...» والثاني: كان قسياً يعين على الصدقات والإحسان ويجمع الكثير منها، مع بخله ولؤمه. وإذا كان الثالث: هو الوصف المعدم، فالرابع: كان راهباً، لكنه كان - في الحقيقة - «رجل أعمال جوال أكثر منه رجل دين». والخامس: كان رجل دين يكسب الكثير من المال ببيع التماثيل المقدسة للدهماء والبسطاء، بعد إيهامهم بقدرتها الفائقة على الشفاء من الأمراض وجلب الخير والمال لأصحابها...»، وهو يظفر أمام الناس «بمظهر التقى والورع، وتبكي مواعظه كل من يسمعها»، لكنه - في الحقيقة - مغامر سكير!

ومن يعرف المقامات يعرف أن لهذه المواقف كلها - تقريباً - ما يماثلها فيها. فالإسكندري - عند بديع - يتخذ التعامى وسيلة للتكسب والخداع (المقامة المكفوفية)، وكذلك يفعل السروجي عند الحريري، في المقامة السابعة (البرقعيدية). وهذا لا يتنافى -

جهة أخرى. ومن هنا تسقط حجة أن أسلوب المقامات كان عائقاً في ترجمتها، أو انتقالها وشيوعها في الأوساط الثقافية الإسبانية بعد شيوعها في الأندلس قرابة أربعة قرون.

هذه ملاحظة أولى، أما الملاحظة الثانية المرتبطة بالأولى، فهي أن الجنس الأدبي الذي ينتقل من بيئة إلى بيئة ومن لغة إلى لغة ليس شرطاً لازماً أن يظل - كما أشرنا في البداية - على حالته الأولى لإثبات أنه انتقل وأثر، بل غالب الأحوال أن يتعرض لتغييرات، قد تقل أو تكثر، تقترب من الأصل، أو تبعد عنه، وعلى الرغم من أن مؤلف قصة لاثاريو المجهول قد حاول الابتعاد عن الأصل، لكنه لم يطمسه أبداً، بل - على العكس - أكد الاقتراب بمحاولة الابتعاد!

أما التغيير الأول الذي «حاوله» مؤلف «قصة لاثاريو» فهو محاول نقل الجنس الأدبي من «ما يشبه القصة القصيرة» - في المقامة - إلى «ما يشبه الرواية» في قصة. وهو هدف تحقق منه الكثير ولا شك، لكنه لم يخف الأصل - كما أشرنا - لأن قصته مهذبة على انتقال لاثاريو من سيد إلى آخر، بحثاً عن عمل يكفيه مئونة سؤال الناس. غير أن سادته جميعاً فاسدون - إذا استثنينا السيد الثالث؛ الوصف - يحتالون على الناس للتكسب والغنى. وبقليل من التأمل سنجد

يدعوان إلى الفضيلة ومحاسن الاخلاق، لكن دعواتهما تنكشف - دائماً - عن أنها مجرد أساليب للخداع والاحتيال، كما تفعل كل شخصيات القصة الإسبانية من سادة لاثارو. ويكاد يكون السيد الثالث - الوصيف - هو النموذج الوحيد الذى لا نعرف له أصلاً فى المقامات؛ فهو ابن بيته وعصره.

وما قلناه عن «السادة» نقوله عن «لاثارو» نفسه، الذى يلعب فى «القصة» دور البطل والراوى معا - لكننا نستطيع أن نراه - بقليل من التأمل، كذلك - راوى المقامات الذى تلقى به الاقدار - دائماً - فى طريق البطل/ المحتال؛ فيكشف حيله، لكنه يستره. غير أن الشاهد المحايد - الراوى - نفسه يقوم بدور البطل/ المحتال نفسه فى عدة مقامات (راجع المقامة البغدادية عند البديع، مثلاً). وهذا - بالضبط - ما يحدث من لاثارو، الشاهد الحى على احتيالات سادته، لكنه - فى كل مرة - مضطر إلى أن «يحتال» على هؤلاء المحتالين حتى لا يموت جوعاً!

غير أن مؤلف قصة لاثارو أضاف إلى ذلك التغيير الذى أشرنا إليه آنفاً، أن قلب الوضع الذى كان موجوداً فى المقامة، حين جعل الراوى - لاثارو - بطلاً للعمل؛ فهو الذى يبدأ به العمل، وبه ينتهى، وهو الذى يلاحق العمل كله مصيره، من الولادة حتى «الكتابة»، ومن خدمته للآخرين حتى تحوله

بطبيعة الحال - مع وجود ظاهرة تسول العميان فى عصر كتابة لاثارو، وانتشارها، حتى سنت لها قوانين تنظمها. أما بيع التماثيل والتعاويذ والأدوية والأدعية، ففى المقامات منها الكثير. فعند البديع، يبيع أبو الفتح دواءً لا يعرف أحد له فائدة، فى المقامة «السجستانية». وفى «الأصفهانية» يبيع دعاء يدعى أن الرسول ﷺ علمه إياه فى المنام. وفى المقامة «الحرزية» يبيع الأحراز لركاب سفينة فاجأتهم عاصفة. ويحرس السروجى - عند الحريرى - قافلة بدعاء لفته فى منام (المقامة الدمشقية)، وفى «العمانية» كتب «عزيمة» الطلق لحامل على السفينة فوضعت!. وكثيراً ما يلعب بطل المقامات الدور المزدوج لرجل الدين المنافق. فعند البديع، يؤم أبو الفتح المصلين، ويؤلب الناس على جماعة دخلت المسجد قادمة من الخمارة، لكن الراوى يجده، هو نفسه، فى الليلة التالية مباشرة، فى إحدى الخمارات! (المقامة الخمرية). وفى المقامة «الدمشقية» عند الحريرى، يأخذ السروجى ما كسبه من خفارة القافلة بالدعاء المستجاب، ليشرب به خمراً. وفى «الشيرازية» يحكى للجماعة - شعراً - عن تجهيزه ليكر واستعانت بهم على الخير؛ فيعينونه، وإذا هى الخمر! وهذه - فى الحقيقة - مجرد نماذج، وإلا فالمقامات - فى معظمها - على هذا «الدور المزدوج» الذى يلعبه بطلا المقامات طوال الوقت، من كونهما أدبيين

انتهاء بالوقوف عند ظلم الحكام وفسادهم، وفساد طوائف كان ينبغي أن تكون بمعزل عن هذا الفساد كبعض القضاة، وبعض رجال الدين ... إلخ).

إذا كان مؤلفنا يجعل من «تجاوز نطاق اللغة التي كُتبت بها» هذه النماذج شرطاً في تحولها إلى نموذج إنساني، فإن النموذج قد انتشر ولا شك (عبر «المقامات» و«ألف ليلة...»، و«بابات» ابن دانيال الموصلي)، بل في الآداب الأوروبية كلها تقريباً. ويكفى أن أحيل - هنا - إلى كتاب د. على الراعي عن «شخصية المحتال، في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية»؛ ففيه يلاحق المؤلف تجليات «النموذج» وتجلياته، في الأدب العربي - الشعبي والرسمي - القديم والحديث، ثم في الأدبين الإسباني والإنجليزي.

إنني لست من الذين يتغنون دائماً بأمجاد الجدد، بالحق، أو بالباطل، لكنني - مع هذا - لست مع جلد الذات وتعريتها من كل فضل، ولو كان واقعاً! ولا أنا مع الذوبان في الغرب ونسبة كل فضل إليه، ولا مع لعنته وتعريته من كل فضل. لكنني مع الحقيقة التي يشهد بها التاريخ، وتأييدها الوقائع. وحق التراث العربي الإسلامي واضح في هذه القضية وضوح الشمس في رابعة النهار: إنه هو الذي قدم الأصل وأبدعه، ثم أخذ الآخرون - في غير سلبية - ونموا وطوروا. لكن التنمية والتطوير - على أهميتهما - لا يفيان الأصل، بل لا يخفيانه.

إلى صاحب عمل ورأس مال. وهو ما أتاح له التحول بالجنس الأدبي - كما أشرنا - من «شبه القصة القصيرة» إلى «شبه الرواية»، بما خلقتة وحدة الشخصية في العمل من تماسك واستمرار.

فهل يشكل بطل المقامة «نموذجاً إنسانياً»؟ لا جدال عندي في هذا؛ فهو يتمي إلى الشخصيات ذات النزعة الواحدة، التي تستغرق في نزعتها استغراقاً - هي نزعة «الاحتيال»، التي تتفنن الشخصية فيها تفنناً عجيباً، وتبتكر فيها ابتكارات لا تخطر على بال أقرب المتابعين لها - وهو الراوي، الذي يفاجأ في كل مرة - ويترباً لكل حالة بما يناسبها من وسائل التخفي وقوة التأثير (وهو ما عده المؤلف تناقضاً في الشخصية!).

فهل نتصور أن البديع والحريري رسما هذه الشخصية لمجرد أنها موجودة في الواقع؟ أو لمجرد «التفكه» بها، وتعليم اللغة والبلاغة من خلال طرائفها؟

أشك في هذا، بل وأؤكد أن النقد الإنساني والاجتماعي أصل في المقامات. فالبطل يلعب - طوال الوقت - على مواطن الضعف في الإنسان (من الجرى وراء متعة وقتية زائلة، إلى التمسك بأهداب الحياة والهرب من مأزق مهدد، حتى الأمل المستحيل في إحياء ميتاً)، ثم على مواطن الضعف في المجتمع ونظمه الاجتماعية والسياسية؛ ابتداء من خلقه لهذا النموذج العجيب (الثقف الأديب / المحتال!)، وليس